

En mi libro *Crítica de la razón poética* recuerdo a Aristóteles cuando aseguraba que la poesía es más seria que la historia, y a Fénelon, para quien la poesía es más útil y más seria de lo que se cree. Y cuando el orden catártico de la razón poética se torna escatológico, el símbolo del arte es la imagen más fiel de la desesperación de la época. Entonces los tanteos, los amagos, las experiencias iniciales, se suceden en lugar de los logros, violentando el juicio de gusto con estridencias que pretenden ocultar con su garrullería la inconsistencia que las hiere. El artista, y en particular el escritor, asume en tales circunstancias el papel de mártir, y su testimonio, profundamente comprometido, es la voz que anuncia el excelsior o el apocalipsis. Por ello siempre he pensado que el arte es el mejor camino para llegar a una filosofía de la historia. Y es la historia —como resulta fácil comprobar— la que nos enseña que la razón poética, con su lenguaje simbólico, se anticipa, como decía Rilke, a la razón lógica. Tal parece que el vuelo del arte se inicia en las auroras, en tanto que el pensar filosófico, como la lechuza de Minerva, levanta su vuelo en los ocasos, como bellamente lo dejara expresado Hegel.

Ahora, mientras queda en suspenso este arduo final anunciado, veamos otras claves menos arduas y más accesibles, en cuanto responden más a los elementos extraliterarios o contextos de la novela que nos ocupa, aunque tan estrechamente vinculados a los recursos literarios que resultaría inútil y ocioso el tratar de separarlos, aun cuando ello obedeciera a una intención didáctica. Por ejemplo, el hecho de traer a esta novela a sus personajes de las anteriores. Esta es la clave que nos indica, según me parece, el intento de efectuar el exorcismo total de sus obsesiones, y que por ello hacen de esta novela que sea la última. Incluso mezcla entre visiones de sueños y de vigilia a los personajes que han muerto en la ficción, pero no en él, como es el caso de Alejandra, cuya personalidad, a manera de símbolo, fuera conectada en un momento con el trasfondo de su sensibilidad para con el país, aunque confieso que esta interpretación nunca me llegó a conformar en modo alguno. Tampoco a Sábato. Yo me inclino más a ver en ella una importante porción de la conciencia del autor enfrentada a sus propios fantasmas. Me parece, en todo caso, que Alejandra constituye una de esas regiones de la verdad que antes hemos reconocido como de naturaleza poética, vale decir, que queda más allá de toda explicación.

Es mucho más claro, en cambio, el pasaje en que rescata a Castel, y es sumamente significativo con respecto a sus propias declaraciones en cuanto a *El túnel*, novela en la que reconoce haber abierto con inmadurez la compuerta de sus fantasmas, en momentos en que

la desesperación era mayor en su ánimo que la esperanza. A esto lo expresa Sábato en la página 22 de *Abaddón* y se reitera en la página 182, donde a través de Bruno lo hace desaparecer definitivamente de su universo novelístico. Por eso lo muestra aquí ya viejo, casi intrascendente, yéndose de su vida con apenas el comentario de un recuerdo. En cambio, Bruno, el rostro positivo del autor; Fernando Vidal Olmos, el rostro pervertido, como la oposición del doctor Jeckyll y Míster Hyde, y Martín, que simboliza el rescate de su esperanza en la vida, revienen con la misma fuerza, al igual que lo sombrío y enigmático de Alejandra. Y también, entre otros, Quique, el crítico afeminado, a través del cual expone Sábato, con ironía y con sorna, sus comentarios, además de otras cosas, sobre algunas tendencias de la novela contemporánea y en particular de la hispanoamericana (véanse pp. 222-32 y 245 y ss.).

En esta clave de los personajes nos encontramos con un aspecto que el propio Sábato ha subrayado más de una vez como de singular importancia en sus novelas. Un aspecto doble, diría yo. En primer término, el ubicar a los personajes en lugares reales y bien conocidos, como la plaza Lezama, por ejemplo, lo que contribuye, por un lado, a concretizar sus personajes, fiel a lo que escribió en su ensayo *Heterodoxia*, en 1953, donde, en un punto titulado «Realismo en la ficción», dice: «Los seres ficticios y hasta los seres fantásticos deben ser descritos con "realismo", ya que sólo nos emociona lo que es real. Así procedieron Dante con sus condenados en el Infierno, Shakespeare con sus personajes históricos y Kafka con sus figuras de pesadillas.» A esto además se agrega—según sus propias confesiones—que los lugares escogidos lo son en la medida de lo que a él le sugieren como alimentos de sus motivaciones. Y, por otro lado, el aspecto de la convivencia de los personajes de ficción con los personajes reales, mencionados con nombres y apellidos, comenzando por él, por sus hermanos, su madre, sus compañeros de tareas en el laboratorio de París o en la Universidad de La Plata; entre ellos mi gran amigo el doctor Grinfeld, por ejemplo; o la lista de los torturados, extraída de crónicas policiales, y el Che Guevara. En ellos también plantea sus propias búsquedas.

Dentro de esta clave se hace también patente un testimonio sartreano del compromiso de una ética existencial inmanente, con la ejemplaridad que interpreta los últimos días del Che Guevara y la muerte de Marcelo, que, sin ser guerrillero, asume el destino de su muerte por ese compromiso ético de que nos hablara Sartre en *El existencialismo es un humanismo*, cuando dice que toda elección o decisión no sólo nos compromete con nosotros mismos, sino con

todos los hombres, y que en la medida en que logramos asumir esa ética logramos el mayor sentido de nuestra existencia. Así razona Marcelo en sus últimos momentos para no delatar a su amigo guerrillero, por quien acaba muriendo.

También dentro de esta clave del realismo en la ficción deben interpretarse la marcha con los restos del general Lavalle, a que alude en *Sobre héroes y tumbas*, y la muerte del Che Guevara, en esta última novela. Ambas son crónicas poetizadas de la realidad histórica, utilizadas en su técnica contrapuntística como elementos ejemplificadores de sus propias convicciones para demostrar, como decía Bergson, que la conciencia es memoria.

En las novelas de Sábato resuenan los clamores de la época, y por ello es que dije al comienzo que los contextos son, a mi entender, los elementos extraliterarios más importantes para interpretar el ambiente, el marco en el cual Sábato ubica a su obra. La historia, la sociedad y la idiosincrasia argentinas constituyen también la órbita de sus fantasmas. Lo nacional en sus formas dramáticas. La configuración un poco invertebrada de un país claramente regionalizado, y sobre todo su cultura, heterogénea, cosmopolita, en la cual su definición es, paradójicamente, su indefinición, porque lo peor que nos pasa a los argentinos es no saber qué nos pasa. Aunque debemos reconocer, no obstante, que nuestra cultura ya ha comenzado a dejar de merecer el apóstrofe shakespeareano de *you fragments*, que en su momento recordara Alejandro Korn, sobre todo ahora, después del conflicto de las Malvinas, que sacudió al país en sus fibras más íntimas.

En especial le preocupa a Sábato el contexto sumamente complejo de Buenos Aires y en él, precisamente, resuelve su última novela. Y con respecto a esta clave de los contextos, vemos que ella explica también otros pasajes de la novela, en particular las reflexiones y el comportamiento de Bruno cuando asiste con sus hermanos a la muerte de su padre, y muy especialmente las visiones apocalípticas de Natalicio Barragán, que ocurren en 1973, coincidencia significativa con el retorno del peronismo al poder, y que los hechos posteriores desgraciadamente le dieron razón a la profecía que se anunciaba en esas visiones. E hilando un poco fino, abusando quizá de nuestro ejercicio de interpretación, ¿no podría encontrarse la presencia de un símbolo en el nombre Natalicio? Recuerdo lo que me dijo Sábato en una carta acerca de sus «elecciones» y pienso que puede ser ésta una de esas ocurrencias inconscientes. ¿Y cuál sería el símbolo?, se preguntará el lector. Creo que lo podríamos interpretar como la oculta esperanza